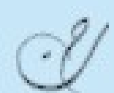
ADP



مجلة حوليات التراث

Revue Annales du Patrimoine

P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

الخطاب المسرحي والنظريات أية علاقة

Theatrical discourse and critical theories
What relationship

أميمة اشبرو

جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب

omaymaachbaro@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/3/15 - تاريخ القبول: 2022/5/21

22

2022

الإحالة إلى المقال:

* أميمة اشبرو: الخطاب المسرحي والنظريات، أية علاقة، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد الثاني والعشرون، سبتمبر 2022، ص 33-46.



http://annales.univ-mosta.dz

***

مجلة حوليات التراث، العدد 22، 2022، ص 33 - 46
P-ISSN 1112-5020 / E-ISSN 2602-6945

الخطاب المسرحي والنظريات
أية علاقة

أميمة اشبرو
جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الحديث عن الخطاب المسرحي كخطاب يأخذ أهميته من الأسئلة التي يفجرها من جهة، ومن القضايا التي يطرحها والكيفية التي تقترح للمعالجة من جهة ثانية... ومن خلال التراكمات الإبداعية على الساحة الثقافية من جهة ثالثة، دون إغفال النقد المواكب له باعتباره موجها ومقوما، ذلك أن ما يميز المسرح هو انفتاحه على قراءات متعددة، وتكيفه مع حقول معرفية متنوعة، واحتواءه معارف مختلفة تفتح باب فهمه وتأويله، الأمر الذي يجعل منه فنا تتداخل فيه كل العلوم والمعارف. حيث أصبح قبلة لكل المناهج والنظريات التي وجدت ضالتها في الخطاب المسرحي، كمادة أدبية غنية لا تبخل على أي منهج أو نظرية من تلبية إشباعها المعرفي. ولعل ذلك ما سنتناوله في هذا البحث، وهو علاقة الخطاب المسرحي بالنظريات الحديثة.

الكلمات الدالة:

الخطاب المسرحي، النظريات، التلقي، التأويل، السيميولوجيا.

Theatrical discourse and critical theories
What relationship

Omayma Achbaro
Mohammed V University, Rabat, Morocco

Abstract:

This research aims to speak of theatrical discourse as a discourse that derives its importance from the questions it raises on the one hand and the issues it raises and the method it proposes to address on the other, and by the creativity it accumulates culturally. On the other hand, without neglecting the accompanying criticism as directed, because what distinguishes the theater is its openness to multiple readings, its adaptation to various fields of knowledge and the taking into account of the different knowledges that open the door to it. To

تاريخ الاستلام: 2022/3/15 - تاريخ القبول: 2022/5/21
omaymaachbaro@gmail.com

understand and interpret it, to make it an art in which science and all kinds of knowledge are intertwined. The theater has become a destination for all the approaches and theories that have found their place in the theatrical discourse, as a rich literary material that does not skimp on any approach or theory to satisfy its cognitive saturation. This is perhaps what we will seek to address in this research, namely the relationship of theatrical discourse to modern theories.

Keywords:

theatrical discourse, theories, reception, interpretation, semiotics.

تمهيد:

كثيرة هي القراءات والمقاربات النقدية التي تناولت الخطاب المسرحي بالدرس والتحليل من زوايا التعالق والتخالف، لكون هذا الجنس الأدبي الفني على غاية من الإشكال والتعقيد، مما يستدعي في التعامل معه تنوع المقاربات المنهجية التي قد تستعصي في بعض الأحيان على التطبيق "لأن داخل هذه الظاهرة الفنية المسماة مسرحا عناصر متنوعة ومتقاطعة تصنع المزج، وإلا فإن علم السرد يدرس الحكاية، والسيميولوجيا تدرس العلامات البصرية والشفهية، والتداولية تدرس التبادل الحواري، مما يعني أنه لا وجود لمزج، وإنما لمجالات متنوعة ومتكافئة"[1]. هذه الظاهرة الإبداعية المتباينة أدلتها: نصية وعرضية، يستوجب التعامل معها بالاعتماد على أدوات معرفية وإجرائية متعددة تستدعي الانطلاق من مقاربات وتصورات تستند على منطلقات معرفية، قصد تحديد خاصية التمسرح التي تميز الظاهرة المسرحية، وذلك بتمييز دلائل وعلامات النص عن دلائل وعلامات العرض، محاولين أن نتجاوز الإشكالية التي تؤرق الكثير من النقاد والمصاغة في شكل سؤال: هل توجد خصائص التمسرح في النص أم في العرض؟ "لأن النصوص المسرحية لا تؤلف من أجل القراءة فحسب، ولكنها تؤلف من أجل التمثيل أو التحقق فوق الركح... ومن ثمة على القارئ أن يمتلك قدرة إبداعية خاصة تجعله قادرا على الربط بين النص والعرض المسرحيين"[2].

ونظرا لتعدد المقاربات القرائية وتنوعها سنحاول في هذا البحث أن نقتصر

على مستوى التنظير على نموذجين قرائيين نراهما قادرين على ملامسة التمسرح في العملين الإبداعيين، حيث سنعطيهما مساحة كبرى بما يمتلكانه من أدوات إجرائية في مجال الاشتغال والتطبيق. ولا ينبغي أن يفهم من عمليتنا الإجرائية هذه، أن المقاربات الأخرى محدودة القراءة وغير قادرة على ملامسة التمسرح والغوص في استجلاء بنياتها الداخلية والخارجية، وعلاماتها ورموزها. مركزين على نظريتي التلقي والتأويل، مع تعزيزهما بالمقاربة السيميولوجية في محاولة لرصد "العلاقات بين النص والعرض من خلال تحليل شفراتهما المسرحية ومحاولة القبض على الدلالات التي تحيل عليها"(3). آملين أن نستغل إيجابياتهما في تعاملهما مع النص تنظيرا وتطبيقا.

1 - الخطاب المسرحي والتلقي والتأويل:

تجدر الإشارة ونحن نروم الحديث عن التلقي والتأويل في الخطاب المسرحي، أن نشير إلى أننا لن نتناول الخلفية المعرفية لهاتين النظريتين، ولا الأسس التي تنبني عليهما، ولا روادهما، ولكن نريد فقط أن ندون علاقتهما بالخطاب المسرحي وطريقة اشتغالهما وقراءتهما، حيث أن القراءة تعد في حقيقتها عملية إنتاجية يقوم بها القارئ سواء تعلق الأمر بقراءة النص أو العرض أو بقراءة الظاهرة المسرحية برمتها دون تغييب لأي عنصر من عناصرها، وهذا ما يفسر تعدد المناهج القرائية والمقاربات النقدية التي حاولت رصد الخطاب المسرحي، وتحليل بنياته انطلاقا من أسس علمية، ومعرفية، وفنية متعددة ومتباينة استنادا على مجموعة من الآليات والميكانيزمات، تفضي إلى تفكيكه قصد فهمه وتفسيره وتأويله. ومن ثمة يستعصي علينا القيام بفصل تعسفي بين التلقي والتأويل، ما داما يشكلان وجهتين لعملة واحدة بل بوثقة واحدة تخص المتلقي "وهو الشخص الذي يستقبل تيار الأفعال فيترجمها إلى مجموعة الأفكار والمشاعر التي من بينها ما قصد إليه العرض المسرحي"(4). فالخطاب المسرحي شديد الارتباط بالمتلقي مادام المسرح في حد ذاته خطابا تواصليا من خلال عديد من الخصائص والسمات التي تسم مختلف مكوناته وعناصره في أبعادها المختلفة في

علاقتها بالجمهور المتلقي، مستفيدين قدر الإمكان من "التصورات المسرحية الغربية في مجال قراءة الخطاب المسرحي وإلى أهم آلياتها وأدواتها النظرية والتطبيقية خاصة"[5].

وسنحاول أن نقف عند أعلام تركوا بصماتهم في مجال التلقي والتأويل في الخطاب المسرحي، حيث أغنوا الساحة الثقافية بأنشطتهم الثقافية في هذا المجال، وهم: أرسطو، بريخت، أرتو، غروتوفسكي... متحدثين عن كل واحد منهم، بشكل مقتضب مما يتيح، أن يعطينا صورة عن كل واحد من هذه الأعلام وطريقة اشتغاله ومدى وصوله إلى الأثر الذي يخلفه الخطاب المسرحي في نفسية المتلقي/ المشاهد.

أ - طبيعة وخصوصية التلقي:

أكيد، أن الخطاب المسرحي كما سلف الذكر، يقوم أساسا على علاقة جدلية بين ثلاث مكونات أساسية هي: النص والعرض والتلقي، وكل مكون تحكمه جملة من الضوابط الخاصة والعامة. وبما أننا في الفصل السابق تحدثنا عن مكونين أساسيين هما العرض والنص، فلا مفر أن نتحدث عن المكون الثالث، الذي لا يمكن للخطاب المسرحي أن يقوم بدونه لأن "المسرح يعتمد بالأساس على المشاركة الفعلية للجمهور/ المتلقي مادام العرض المسرحي هو الذي يعرض أمام المتلقي أفق توقعات النص المسرحي وتطلب معونته على تحقيقها. ولعل هذا السبب هو الذي يكمن وراء خلود بعض العروض المسرحية التي تدعو متلقيها إلى المشاركة الإبداعية، وتيسر التقاء آفاق توقعاتهم بآفاق توقعات هذه العروض"[6].

كما أن الخطاب المسرحي من خلال "حوارات الممثلين في المسرحية، تتوجه أولا إلى الممثلين الآخرين الموجودين فوق الركح، فهذا يعني أن الشخوص تتحدث مع الشخوص، إلا أن حواراتها تتجه أيضا إلى الجمهور... وهذا يعني أنه يوجد "تلفظ مزدوج" في المسرح. تلفظ فوق الخشبة، وآخر من الخشبة إلى القاعة: الشيء الذي يجعل المسرح يؤلف بين عدة منظومات من العلامات: كلامية (اللغة)، مرئية: الأجساد، الحركات، الملابس، الديكور، الإنارة. صوتية:

أصوات، الممثلين، الموسيقى، الضوضاء، إلخ"[7]. وهي متجهة إلى المتلقي/ الجمهور ليفهمها وبالتالي يفسرها ويؤولها وفق قدراته الفكرية، وتماشيا مع مشاربه الثقافية، وأوضاعه الاجتماعية، والنفسية، بحيث أن جميع مكونات المسرح من: الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، والديكور، اللغة، الإضاءة، وجميع الأكسيسوارات التي يتشكل منها العرض المسرحي وغيرها... كلها تتداخل على شكل إرساليات تخاطب فكره ووجدانه. ومهما تداخلت في الخطاب المسرحي هذه الأبعاد والمستويات، فإن المتلقي "يرسم بعض الحدود التي تجعله يمتلك دلالات معينة على القارئ/ المتلقي أن يتقيد بها أثناء التأويل، وهي حدود ترتبط ببنياته اللغوية وأنسقته السينوغرافية التي تلزم القارئ/ المتلقي بنوع من الموضوعية أثناء عملية القراءة"[8].

ومن ثمة لا يصح بحال من الأحوال وانطلاقا من قناعة ثابتة "استحالة تأسيس الفعل المسرحي في غياب المتلقي، باعتباره صانعا ومنتجا للعلامات يوازي دور المرسل سواء كان مخرجا أو ممثلا، حيث أن المتلقي لا ينحصر مجهوده في التلقي السكوني والاستهلاك الآلي، والتفكيك الساذج للعلامات، بل إنه يصنع المعنى وينتج الدلالة ارتكازا على إجراءات تأويلية منظمة يفضي إلى تركيب المعاني وتنظيمها ووضعها في بنية دالة، وبذلك يصبح فعل التلقي عملا إبداعيا"[9]. بمعنى أن العلمية التركيبية والتوليفية بين النص والعرض على الخشبة بجميع مكونات المسرح تخلق توترا وتنافرا وانزياحا، يخلق وضعا جديدا للمتلقي يسميه النقاد "خيبة أفق الانتظار"، بحيث لا يستطيع هذا الأخير، أن ينجز قراءة منسجمة ومتوازنة ومقبولة فهما، وتمعنا، واستيعابا إلا إذا قام هو أيضا بعملية موازية تزيل هذا التوتر والتنافر والانزياح عن طريق عملية أخرى ترد الأشياء إلى طبيعتها، وترد للأشياء انسجامها، تسمى عملية التأويل، مما يؤكد أن أبرز سمة مميزة للخطاب المسرحي، هي أنه خلق جماعي يلعب فيه المتلقي دورا جوهريا، حيث لا يمكن أن نتصور تحققا فعليا ملموسا للخطاب المسرحي في غياب مقوم من المقومات الأساسية التي لا يمكن بأية حال من الأحوال تغييبها والقفز عليها

وهي عملية التلقي. ذلك أن هذا الخطاب لا يجد صداه الفعلي وتكامله الفكري والفني إلا عند المتلقي/ المتفرج/ القارئ باعتباره مؤولا أساسيا لهذا الخطاب.

ومن هنا تحضر نظرية التأويل بالفعل وبالقوة حسب إمكانيات الفهم والتأويل عند المتلقي، اعتمادا على ثقافته العامة وثقافته المسرحية خاصة "لأن المسرح يعتمد بالأساس على المشاركة الفعلية للجمهور/ المتلقي مادام العرض المسرحي هو الذي يعرض أمام هذا المتلقي أفق توقعات النص المسرحي وبطلب معونته على تحقيقها، ولعل هذا السبب هو الذي يكمن وراء خلود بعض العروض المسرحية التي تدعو متلقيها إلى المشاركة الإبداعية، وتيسر التقاء آفاق توقعاتهم، آفاق توقعات هذه العروض"[10]، وبهذا يكون الخطاب المسرحي "منفتحا على تأويلات متعددة وعلى قراءات متنوعة بموجب خصائصه اللغوية، والدلالية، والسيميائية، والتداولية وغيرها من الخصائص المعرفية والإدراكية. وأن عملية فهمه وتأويله قد ارتبطت هي الأخرى بنماذج ومقاربات قرائية متعددة ومختلفة حاولت رصد أبعاده وتحليل مستوياته، من خلال مظاهر التأثير التي يخلفها هذا الخطاب لدى المتلقي/ القارئ. وهي مظاهر تتحقق بواسطة الدلائل والعلامات المسرحية، التي يتداخل فيها ما هو لغوي بما هو غير لغوي، وتوظف فيها أنسقة سيموغرافية متباينة تحاول تجسيد الواقع من خلال بناء مجموعة من العلاقات التي تربط الجوانب النفسية بالجوانب الإبداعية والجوانب الفكرية بالجوانب الثقافية، وما قد تشترطه من شروط نفسية وإيديولوجية"[11].

وعليه، فإن الخطاب المسرحي "لا يحقق قيمته إلا بعد ما يستطيع التواصل مع جمهور المتلقين من خلال جعلهم يشاركون الشخصيات كل حالاتها النفسية، والمادية، والوجدانية، في إطار نوع من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي"[12]، مما حدا بـ"جان جاك روسو" إلى أن يذهب إلى أن يؤكد أن معيار نجاح العروض المسرحية على الركح قدرتها على تحويل جميع الحاضرين إلى مؤدين مشاركين حيث يصبح الجمهور هو العرض نفسه[13]، وإنه في حقيقة الأمر "عملية تواصل أولا وقبل كل شيء، فهو ممارسة سيميولوجية، لكنه أيضا

حدث ثقافي واجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة، أو استراتيجية، اقتصادية، واجتماعية معينة"[14].

ب - التلقي في بعض التجارب المسرحية:

بناء على ما سبق، فإننا مدعوون إلى أن نبرز ولو بعجالة اهتمام بعض المسرحيين بالتلقي وتجلياته عند الجمهور/ المتلقي، بغض النظر عن بعض المواقف السلبية لبعضهم اتجاه الجمهور حيث ينعتونه بالغباوة، والقطيع "كشامفور" و"تشيكوف"، وغيرهم... بيد أن ما يهمنا في هذا المقام أولئك المسرحيون الذين يؤكدون أهمية الجمهور المتلقي وحضوره المشارك لتحقيق عملية التمسرح بمفهومها الصحيح ومن هؤلاء نذكر:

- أرسطو (384 ق.م-322 ق.م):

لقد كان المسرح عند أرسطو يتأسس على قواعد مضبوطة، وعلى رأسها المحاكاة مؤكدا أنها أصل الفن بكل أنواعه، مستلهما منها التراجيديا التي تثير الرحمة والخوف في نفوس المتلقين/ الجمهور، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، حيث يرتعد خوفا ويذوب شفقة "ويفهم من هذا أن التطهير أو "كطارسيس": هو ما تستهدف التراجيديا تحقيقه بحكم دورانها حول الصالح الاجتماعي، وبحكم قيامها على محاكاة الأفعال التي تثير الخوف والشفقة"[15]. ومن هنا يمكن تلخيص دور المسرح في لذة الدموع والشفقة مما "جعل مفهوم التطهير الأرسطي باعتباره مظهرا من مظاهر التلقي، يؤكد على الأبعاد الأخلاقية لفن الدراما التي تحولت إلى مدرسة لتحريك الأحاسيس والمشاعر والإيحاء للمتفرج بحب الفضيلة وكره الرذيلة"[16].

- بريخت (1898م-1956م):

أشار الكثير من الدارسين إلى أن المظهر الثاني للتلقي المسرحي يتمثل بالأساس في التغريب البريختي الذي قدم انتقادات لاذعة للمحاكاة الأرسطية ومفهومها وما تحدثه من تطهير واندماج، معتنيا "بالتمييز بين اللذات (الفاترة البسيطة) واللذات (المحتدمة المتشابكة)، إذ هو يلمح في وصفه للذات

الثانية"[17]. داعيا إلى تعرية المتفرج، وتعميق لديه الرغبة على المعرفة والاستعداد المستمر للفعل من جهة، والكشف عن العيوب التي تعرفها المجتمعات الأوروبية في ظل النظام الرأسمالي بشكله الطبقي من جهة ثانية، حيث جمع على مستوى التلقي بين المتعة والاكتشاف/ بين اللذة والمتعة ساعيا إلى بناء علاقات جديدة بين الركح والقاعة/ الجمهور في أفق تحقيق الاندماج المسرحي، لأن المسرح يعمل على توليد "لذات أخرى كامنة في الحياة الاجتماعية كالمشاهدة والضحك، والانتقاد، والانطواء لجانب محدود، والتغيير"[18]. وهكذا وظف بريخت بكل احترافية مفهوم التغريب "تقنية التغريب وأسلوب تأرخة الأحداث، بهدف خلق إنسان واع بأحداث وجوده الاجتماعي، إنسان يمارس النقد من أجل التغيير لا التكريس، لذلك يمكن القول إن المستهدف الحقيقي في مسرح بريخت هو الجمهور الذي ينبغي أن يتحرر من سلبيته وأن يمتلك الجرأة على المناقشة والتفكير"[19]، ساعيا في ممارسته المسرحية ككل "إلى تنوير أفكارنا وعاداتنا باعتمادها اتجاهاً تعبيريا دراميا هو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي"[20].

- أنطوان أرتو (1869م-1948م):

وجّه هذا المسرحي المتعدد الاختصاصات - ممثل، مخرج، مؤلف مسرحي، وصاحب نظرية - عديدا من الانتقادات للمسرح الغربي الحديث، الذي ابتعد عن جوهره "قسوة الكشف" و"السيطرة على عقل المتفرج"، "الثورة على الخشبة الإيطالية"، مما يجعله "يبني تصورا خاصا لمفهوم التلقي المسرحي، وهو تصور ينطلق من فكرة أساس هي أن المسرح يجب أن لا يعكس حقيقة الواقع، بقدر ما يجب أن يتحول إلى نار محرقة، وإلى طاعون يتفشى بين البشر.

ولعل ذلك هو ما جعل أرتو يتوسل بالمشاهد والصور المادية التي تثير القسوة وتغير أحاسيس المتلقي/ المتفرج إلى الدرجة التي يفقد فيها معها كل سيطرة عقلانية ليعيش حالة من الثورة"[21]، ومن هنا أضحى من اللازم على مسرح القسوة "أن يكون مخربا كالطاعون، فإذا كانت الفرجة خالية من عنصر القسوة، فإن المسرح غير ممكن..."[22]. فالتراجيديا، "تسبب لذة عميقة تتميز عن

الانفعال الذي تحدثه المصيبة الكامنة فيها، والذي لا يعدو أن يكون سوى ذلك التطهير (catharsis) الذي يحرر شعور الخوف الذي يستبد بنا، والذي يصبح شفقة أمام الكارثة التي يتعذر تفاديها"[23].

- غروتوفسكي، المسرح الصغير:

تستهدف تجربة هذا المسرحي هي الأخرى الثورة على القاعة الإيطالية وما تفرضه من قواعد مسرحية، وذلك بإغناء العلاقة بين الركح والمتفرج/ المتلقي، ساعيا إلى إقلاقه وإزعاجه ولهذا "تعامل غروتوفسكي مع المتفرج باعتباره مشاركا فعليا في ممارسة الطقس المسرحي، كما تعامل معه أيضا باعتباره شبيها بأحد المرضى العقليين أو النفسيين، الذين هم في أمس الخاصة إلى العلاج النفسي والاجتماعي من خلال التركيز على تحليل الذات ومهاجمة العقد الجماعية للمجتمع"[24]. ساعيا في الوقت ذاته إلى ابتكار فضاءات مسرحية جديدة.

- مدرسة كونستانس الألمانية:

عملت هذه المدرسة في تعميق الدراسة واستجلاء مواطن الالتباس داخل هذه العلاقة القائمة بين الفرجة المسرحية والمتلقي. وقد اعتمدت كونستانس بالأساس "على مفهوم مركزي هو أفق الانتظار بما هو مجموعة من القيم الجمالية، والإيديولوجية التي يتقبل من خلالها المتلقي العمل الأدبي، هذا فضلا عن مفهوم المسافة الجمالية التي تمنح العمل الفني والأدبي قيمته الإبداعية، اعتمادا على آلية الخرق والتباعد عن آفاق انتظار المتلقين وتخييبها في نطاق رسم حدود مغايرة وإبداعية للأثر الأدبي والفني"[25].

وعليه، فهذه التجارب التي أوردناها تؤكد بالكاد مما لا مجال للشك فيه، بأنها كلها اهتمت بالمتلقي المسرحي، وبوأته مكانة لائقة وإن اختلفت في زوايا النظر "انطلاقا من أسس نظرية متعددة ومتباينة... ولكنها متفقة حول أهمية التلقي المسرحي باعتباره عنصرا بانيا لكل تجربة مسرحية"[26].

2 - الخطاب المسرحي والسيميولوجيا:

أكيد أن تحليل التلقي المسرحي، يعتبر عملية صعبة نظرا لطبيعة العرض

المسرحي في علاقته بالجمهور/ المتلقي المتعدد والمختلف المشارب الثقافية والمتباين في السن والبيئة والحس، مما جعل سيميولوجيا التواصل غير قادرة "على وضع نظرية واضحة المعالم لتلقي الفرجة المسرحية نظرا لاعتقادها أن العرض المسرحي هو في أغلب الأحيان عبارة عن مرسلة تتكون من عدة علامات، تبث قصدا على الخشبة في اتجاه المتلقي الذي يكون في وضعية محلل ينحصر مجهوده في فك هذه العلامات دون العمل على انتقاء المعلومات التي يتلقاها ووضعها في بنياتها الدالة"[27]. فـ"أول جهد نسقي لبحث سيميائي يشترط منا القيام بالجهد الأدنى لتقبل اللغة السيميائية، فأول ما يطرح هذا، هو خصوصية النص المسرحي أي التوكيد على العلاقات الأساسية التي توحد الممارسة النصية، بممارسة التشخيص في إطار صياغة قراءة جديدة تسعى نحو تأسيس نحو (grammaire)، أولي للتشخيص، إن الهدف الأساسي/ الاستراتيجي لهذه القراءة هو تأزيم الخطاب المسرحي السائد الذي يقيم بين النص والتمثيل شاشة لا مرئية من الأحكام"[28].

وعلى الرغم من كل هذا، فقد عرّف باتريس بافيس سيمياء المسرح بأنها "منهج ينصب على تحليل النص الدرامي والعرض، ويهتم ببنائها الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألفان منها. كما يعنى بدينامية سيرورة الدلالة، وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعنى"[29]. بمعنى أن الدراسة السيميائية المسرحية تنصب على هذا الثالوث النص والعرض المسرحيين والجمهور المتلقي، بالإضافة إلى الجوانب الشكلية المتعلقة بهما، وبالتقنيات الركحية الموظفة مما جعل من السيميولوجيا "نقدا يعتمد على علم العلامات، وربما كان منهج العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض، النص وما يحمله من علامات لغوية والعرض وما يجسده من علامات سمعية وبصرية"[30].

ويمكن أن نشير في هذا المقام إلى بعض الدارسين المسرحيين الذين وجدوا في السيميولوجيا أرضا خصبة تنظيرا وممارسة من خلال أبحاثهم مثل "تادوركوزان" و"آن أوبرسفيلد" وغيرهما... غير أننا في هذا المجال سنقتصر على

هذين العالمين اللذين ذكرناهما محاولين أن نبرز نظرتهما إلى الخطاب المسرحي بما في ذلك المتلقي.

أ - تادوركوزان:

حاول هذا الباحث إيجاد الأدوات الإجرائية للتحليل العلمي للعرض المسرحي من خلال تقسيمه الدلالات إلى دلالات طبيعية واصطناعية ف"تشمل هذه الفئة من الدلالات الطبيعية على ظواهر طبيعية، فالبرق دلالة المطر، وارتفاع درجة الحرارة دلالة على المرض. أما الدلالات الطبيعية فيخلقها الإنسان أو الحيوان بشكل إرادي للإشارة إلى شيء ما أو الاتصال بشخص معين... والدلالات التي يستخدمها العرض المسرحي تنتمي كلها إلى الدلالات الاصطناعية لأنها ناجمة عن عملية إرادية، ولأنها تخلق عمدا لتحقق مع المتلقي في اللحظة التي ترسل فيها"(31).

ب - آن أوبرسفيلد:

هذه الباحثة الفرنسية المتخصصة في المسرح تركز على سيميولوجيا العرض المسرحي مؤكدة، "أن النص المسرحي يوجد داخل العرض المسرحي في شكل صوت له حضور مزدوج: إنه يسبق العرض أولا ويرافقه ثانيا... وأنه لا يمكن الحديث عن مقاربة سيميولوجية للنص المسرحي في غياب خاصية التمسرح التي تخصص هذا النص وتميزه عن بقية النصوص الإبداعية الأخرى، ذلك أن هذه الخاصية هي التي تفتح للقارئ آفاقا جديدة تمكنه من تحديد خصوصيات الفن المسرحي"(32)، ولهذا تعرف العرض المسرحي بأنه "عمل فني أو بعبارة أدق، إنتاج فني لا يلعب فيه النص دورا حاسما، ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط بوجود نص ما، كإنتاج فني، إلا بنقله إلى خشبة المسرح"(33). كما لا ينبغي بالنسبة إليها "إلغاء الحساسية الفردية، فهي تشكل جزءا من عمل المتفرج، إلا أن الحدس المحسوس لا يمنع من قراءة علامات العرض"(34)، في حين أن إدراك المعروض يفترض لدى المتلقي "تنظيما مكانيا-زمانيا للأدلة المتعددة والمتزامنة. ومن هنا تأتي بالنسبة للعروض ضرورة الممارسة والاشتغال على مادة النص الذي هو في

نفس الوقت اشتغال على مواد دالة أخرى"[35]. وعلى أية حال، فإن سيميولوجية المسرح تدرس نظام العلامات التي يستخدمها كل المشاركين في إبداعهم.

وقصارى القول، فتعدد القراءات والمقاربات النقدية دليل على أن الظاهرة المسرحية على غاية من التعقيد والإشكال، مما يستدعي في فهمها وتأويلها، تنوع المقاربات المنهجية حيث أن مبدعيها ألحوا في كثير من المناسبات على طابعها النسبي. فهي مجرد إنارة لجوانب تبدو مهمة فيها، ولا تنفي الانطلاق من وجهات نظر أخرى، وهذا ما يجعل هذه الإنارات متكاملة في سعيها إلى الإحاطة بالأثر المسرحي. ولقد تم التوصل من خلال هذا الموضوع أن انفتاح المسرح على نظريات حديثة كالتلقي والتأويل والسيميولوجيا... أضفى عليه جدة وتميزا أخرجاه من الطابع النمطي الكلاسيكي.

الهوامش:

1 - حسن يوسفي: حوار مع الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيلد، جريدة العلم الثقافي، 21 مارس 1998م، ص 11.

2 - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2006م، ص 71.

3 - المرجع نفسه، ص 75.

4 - نبيل حجازي: مدخل لدراسة المسرح العربي، مجلة الوحدة، التأصيل والتحديث في المسرح العربي، يوليو - أغسطس 1992م، عدد 94-95، المجلس القومي للثقافة، الرباط، ص 44.

5 - حمد فراح: المرجع السابق، ص 8.

6 - المرجع نفسه، ص 26.

7 - حسن المنيعي: تحولات الخطاب المسرحي وفرجاته، الفرجة والتنوع الثقافي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، طنجة 2008م، ص 32.

8 - محمد فراح: المرجع السابق، ص 72.

9 - محمد محبوب: شعرية المسرح العربي من خلال المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة، عدد 12، طنجة 2011، ص 62.

10 - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، ص 26.

11 - محمد فراح: المرجع نفسه، ص 67.
12 - المرجع نفسه، ص 47.
13 - المرجع نفسه، ص 52-53.
14 - سامية أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع، العدد الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1983م، ص 158.
15 - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، ص 57.
16 - نفسه.
17 - حسن المنيعي: التراجيديا كنموذج، مطبعة النجاح، ط1، الدار البيضاء 1975م، ص 104.
18 - المرجع نفسه، ص 106.
19 - محمد فراح: المرجع السابق، ص 58-59.
20 - حسن المنيعي: المسرح والارتجال، دار عيون المقالات-دار قرطبة، الدار البيضاء 1992م، ص 92.
21 - محمد فراح: المرجع السابق، ص 60.
22 - حسن لمنيعي: التراجيديا كنموذج، ص 100.
23 - المرجع نفسه، ص 15.
24 - المرجع نفسه، ص 61.
25 - محمد محبوب: شعرية المسرح العربي من خلال المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص 63.
26 - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، ص 61.
27 - حسن المنيعي: المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، طنجة 1995م، ص 1-8.
28 - الطائع الحداوي: الخطاب المسرحي، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، عدد 123، الأحد 30 مارس 1986م، ص 4.
29 - باتريس بافيس: قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة محمد التهامي العماري، ضمن كتاب حقول سيميائية، مطبعة أنفو، فاس 2008م، ص 84.
30 - سامية أسعد: المرجع السابق، ص 156.
31 - محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليات التلقي، ص 78.
32 - المرجع نفسه، ص 80.

33 - سامية أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، ص 157.

34 - حسن يوسفي: حوار مع الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيلد، جريدة العلم الثقافي، 21 مارس 1998م، ص 11.

35 - آن أوبرسفيلد: علاقة العرض والنص، ترجمة عمر حلي، جريدة العلم الثقافي، 30 يناير 1993م، عدد 810، ص 7.

References:

1 - Al Mani'i, Hassan: Al-maṣraḥ wa al-irtijāl, Dār Ouyoun- Dār Qortoba, Casablanca 1992.

2 - Al Mani'i, Hassan: Al-maṣraḥ wa as-semiologia, Manshūrāt Selīkī Ikhwān, Tanger 1995.

3 - Al Mani'i, Hassan: At-trājīdya kanamawdhij, Maṭba'at al-Najāḥ, 1st ed., Casablanca 1975.

4 - Al Mani'i, Hassan: Taḥwwlāt al-khiṭā al-maṣraḥī wa furjātuhu, Manshūrāt al-Markaz al-Duwwalī li Dirāa al-Furja, 1st ed., Tanger 2008.

5 - Al-Haddaoui, Tai': Al-khiṭāb al Maṣraḥī, Al-Mulḥaq al-Thaqāfī li al-Ittiḥād al-Ishtirākī, Issue 123, March 30, 1986.

6 - As'ad, Sāmia: An-naqd al-maṣraḥī wa al-'ulūm al-insāniyya, Majllat Fuṣūl, Vol. 4, Issue 1, Ak-Hay'a al-'Āmma li al-kitāb, Cairo 1983.

7 - Farah, Mohamed: Al-khiṭāb al-maṣraḥī wa ishkāliyyāt at-talaqqī, Maṭba'at al-Najāḥ al-Jadīda, 1st ed., Casablanca 2006.

8 - Hijazi, Nabil: Madkhal li dirāsat al-maṣraḥ al-'arabī, Majallat al-Waḥda, Issue 94-95, July-August 1992, Al-Majlis al-Qawmī li al-Thaqāfa, Rabat.

9 - Mahboub; Mohamed: Shi'riyyat al-maṣraḥ al-'arabī min khilāl al-maṣraḥ al-Maghribī min at-ta'sīs ilā ṣinā'at al-furja, Manshūrāt al-Markaz al-Duwwalī li Dirāa al-Furja, Issue 12, Tanger 2011.

10 - Pavis, Patrice: Qaḍāyā as-semiologia al-maṣraḥiyya, (Problèmes de sémiologie théâtrale), Translated by Mohamed Touhami Ammari, Maṭba'at Info, Fes 2008.